



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

80-81 | 2000

Questions d'optiques

Photographie : sujet sensible

Un parcours comparatif parmi trois livres de photographies à caractère ethnologique

Photography: a Sensitive Subject. A Comparative Course Among Three Books of Photographs in Ethnological Matter

Pierre-Jérôme Jehel



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/3190>

DOI : 10.4000/jda.3190

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2000

Pagination : 161-191

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Pierre-Jérôme Jehel, « Photographie : sujet sensible », *Journal des anthropologues* [En ligne], 80-81 | 2000, mis en ligne le 01 juin 2001, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/3190> ; DOI : 10.4000/jda.3190

Ce document a été généré automatiquement le 1 mai 2019.

Journal des anthropologues

Photographie : sujet sensible

Un parcours comparatif parmi trois livres de photographies à caractère ethnologique

Photography: a Sensitive Subject. A Comparative Course Among Three Books of Photographs in Ethnological Matter

Pierre-Jérôme Jehel

- 1 La publication relativement récente de trois livres visant à nous faire découvrir ou partager des cultures lointaines, donne l'occasion de réfléchir sur la place et le sens de la photographie à caractère ethnologique dans l'édition photographique aujourd'hui. Ce type d'ouvrage connaît d'ailleurs actuellement un fort regain d'intérêt¹. Il s'agit ici de trois ouvrages hybrides bien difficiles à situer² : le livre d'un géographe-ethnologue publié par un éditeur photographique ; le livre d'amateur, réalisé par les « indigènes » eux-mêmes ; le livre d'un photographe consacré à une communauté pygmée.
- 2 Le rapprochement de ces ouvrages permet de comparer trois comportements dans une situation analogue. Les auteurs sont trois acteurs du terrain « exotique », qui se croisent sur place avec des motivations et des contraintes diverses, mais qui aboutissent à un acte identique : publier un livre. Nous interrogerons donc leurs intentions, leurs pratiques et la manière dont chacun trouve sa place par rapport à l'autre. Au lieu de trancher la question sous-jacente des tensions entre valeur artistique et vecteur de connaissance, nous préférons dégager les différents « domaines culturels » auxquels se réfèrent ces ouvrages. Il apparaît d'ailleurs que les frontières entre ces espaces ne sont pas rigides, ou plutôt que ces productions photographiques peuvent circuler de l'un à l'autre.
- 3 L'approche proposée se fera par étapes : en partant des apparences de chacun des livres, nous dégagerons progressivement différents niveaux de significations.

Premiers contacts

– Eguéréou. Niger d'une rive l'autre 1953-1977 (voir illustration n° 1).

- 4 Dans ce livre qui rassemble une soixantaine de photographies, Edmond Bernus, géographe très proche de l'ethnologie, voire de l'archéologie, retrace une partie de sa

carrière en Afrique. Le parcours du livre suit les régions traversées par le fleuve Niger, depuis les zones humides de la Haute-Guinée jusqu'aux régions désertiques de l'Aïr. La présence humaine est permanente avec une quinzaine de portraits, une vingtaine de scènes de la vie quotidienne, quelques vues générales (village, architecture, campements) et une dizaine d'images de fêtes rituelles.

- 5 Il s'agit de photographies carrées en noir et blanc, reflet d'une époque plus que d'un choix esthétique puisque aujourd'hui, l'auteur pratique plutôt le 24x36 en couleur. Si la plupart des images sont assez classiques (composition équilibrée, sujet centré, éclairage bien disposé) quelques cadrages inattendus surprennent : un horizon bascule, un premier plan flou aveuglant, un bougé plonge dans une semi-abstraction.

1. Couverture de Bernus E., 1995. *Eguéréou. Niger d'une rive à l'autre 1953-1977*. Paris, Marval.



- 6 Pour le texte, le chercheur a abandonné le ton universitaire et parsème le livre de citations littéraires ou poétiques. Il accompagne cependant chaque photographie d'une brève explication. La préface, confiée à une autorité reconnue en matière d'image ethnologique, Jean Rouch, fournit les données techniques (géographiques et photographiques).

– *Imágenes de una Danza* (voir illustration n° 2)

- 7 Sous une couverture vivement colorée, plus d'une centaine de photographies en couleur et une dizaine en noir et blanc présentent ici le rituel espagnol de la Fête-Dieu qui a lieu à Camuñas près de Tolède. Les deux groupes qui l'animent – *danzantes* et *pecados* – constituent deux moitiés opposées de la confrérie du Saint-Sacrement³. La réalisation est comparable à celle d'un ouvrage de prestige (papier glacé, quadrichromie, typographie élégante) mais, dans cet ensemble techniquement irréprochable, certaines photographies ne sont pas de même qualité et sembleraient extraites d'un album de famille.

2. Couverture de Hermandad Pecados y Danzantes, 1994. *Imágenes de una Danza*, Camuñas, Tolède, Diputación provincial de Toledo.



- 8 Bien que le livre soit conçu comme un livre d'images, un texte sépare chacune des séquences photographiques, écrit par les membres de la confrérie, mais aussi par un responsable politique local, une ethnologue d'un musée de Madrid ainsi qu'une

ethnologue de l'université de Nanterre. Le livre reflète le caractère symétrique du rituel par une répartition équitable du nombre de photographies entre les deux camps ; de même, chacun figure sur une double page, chacun commence alternativement une partie.

- 9 Ce travail se prolonge par une exposition itinérante ainsi que par un cd-rom et un site Web (www.pecadosydanzantes.com) qui associent aux photographies des éléments sonores et filmés. Les explications écrites y sont beaucoup plus succinctes et le ton de la voix paraît un peu « commercial ».
- *Pygmées. L'esprit de la forêt* (voir illustration n° 3)
- 10 La photographie en pleine page de la couverture donne le ton : image en noir et blanc, centrée sur un pygmée torse nu, entouré par la forêt, devant lui, un chemin piétiné. Nous sommes donc conduits par l'hôte du photographe Bernard Descamps jusqu'à son village pour découvrir les modes de vie de son peuple : d'abord un ensemble de portraits présente les « personnages », puis les activités matérielles et la vie quotidienne dans le village (plantation, cuisine, etc.), ensuite la forêt (marche, chasse, pêche), enfin l'activité spirituelle, la musique et les danses rituelles. La structure est donc assez proche de celle d'une monographie classique en ethnologie, qui progresse du concret (vie matérielle) vers l'abstraction (culture artistique, croyances).

3. Couverture de Descamps B., 1997. *Pygmées, l'esprit de la forêt*, Paris, Marval.



- 11 Les 73 images réparties sur une centaine de pages sont encadrées par une brève introduction du photographe racontant une de ses journées et une quinzaine de pages de présentation des Pygmées par l'ethnologue Serge Bahuchet. La plupart des images sont accompagnées d'une courte légende qui explique la scène et révèle une pensée indigène.
- 12 L'ensemble des photographies manifeste un grand professionnalisme : noir et blanc bien contrasté, gros plans alternant avec de larges cadrages, angles audacieux, jeux sur la profondeur de champ, lumières variées (pénombre, flash). Les images, souvent descriptives (fabrication d'huile, épouillage, technique de plantation), s'appuient sur une recherche graphique évidente (ligne des brins de raphia, rythme des palmiers, jeu d'ombre et de brillance sur les corps).

Regards croisés

- 13 Le contexte de production de ces trois livres éclaire leur originalité. Il permet aussi de comprendre, dans un premier temps, leur conception et leur réalisation.
- 14 Bernus n'est pas photographe, or il est ici publié par un éditeur presque exclusivement consacré à la photographie. La chose n'est pas totalement surprenante, rares sont en effet les « voyageurs professionnels » qui ne doublent pas leur activité de celle de photographe
- ⁴. L'approche est en général historique ou biographique, mais ici le mécanisme est

différent. Ce scientifique de profession a toujours mené une intense activité photographique sur le terrain, sans être pour autant un fêru de photographie. Son « talent » photographique fut découvert par un professionnel de renom, Bernard Plossu, qui lui a ouvert les portes d'une maison d'édition photographique parisienne.

- 15 Le livre sur le rituel espagnol frappe par son hétérogénéité : des images et une conception graphique très classiques côtoient des photographies ordinaires, des textes de vulgarisation alternent avec des interprétations anthropologiques. Ce livre a été entièrement conçu par les acteurs mêmes du rituel. Ils ont réalisé ou choisi les photographies, composé la maquette, sollicité des auteurs. Les photographes du livre sont donc des membres de la confrérie, mais aussi une ethnologue et une photographe connue (Cristina García Rodero, représentée par l'agence Vu).
- 16 L'auteur du troisième ouvrage est photographe professionnel. Il présente ce livre comme un travail personnel et m'a expliqué avoir toujours été attiré par les Pygmées, ce « peuple mythique ». Un premier contact eut lieu grâce à une commande pour la collection Pali Mali des éditions Hatier⁵.
- 17 Ces trois ouvrages portent donc un regard particulier sur une « réalité ethnographique ». Résultats de choix et d'intervention parfois étrangers aux auteurs des photographies, ils procèdent à la fois d'une vision de la réalité et d'une interprétation d'un corpus photographique. Nous voyons les photographies de Bernus revisitées par Plossu, les archives sur un rituel à travers le regard des « indigènes », les images d'un photographe ajustées à un projet éditorial. Avant de faire apparaître ce qui distingue ces motivations et amena les auteurs à des choix différents, soulignons quelques points qui les rapprochent.

Terrains d'entente

- 18 Tout d'abord un principe analogue fait jouer à la photographie un rôle d'archive. Dans chacun de ces livres, les images servent la mémoire.
- 19 Celles de *Imágenes de una Danza* ont été réunies pour écrire la mémoire de Camuñas⁶. Dans le texte, le manque d'archives, l'absence de sources ou de documents tangibles sur les origines du rituel apparaissent comme des préoccupations majeures. Le livre ancre ce rituel dans l'histoire profonde de la région, d'où les premières photographies « historiques » en noir et blanc. Dans le cd-rom, le rituel est présenté comme un passé presque anté-historique, à grands renforts d'images du ciel étoilé évoquant le big bang. Ces photographies veulent montrer une réalité contemporaine comme la trace d'un passé ancestral. Elles permettent à la fois de remonter le temps et de constituer une mémoire pour le futur.
- 20 Il s'agit d'une intention forte du livre : affirmer que ce rituel est authentique, historiquement existant, et non pas un spectacle ou une reconstitution : « Nous ne devons pas laisser se perdre cette manifestation religieuse qui est loin de se transformer en spectacle puisque, pour ces hommes de Camuñas, il s'agit d'un rituel vivant qu'ils doivent accomplir tous les ans et dont ils sont très fiers (...) »⁷. Le vis-à-vis des deux portraits de *danzantes* qui conclut la première partie (voir illustration n° 4) : à gauche un vieil homme, à droite un jeune garçon, intitulés « le passé » et « le présent » signifie la continuité de la tradition, la transmission fidèle de ce passé culturel. Dans cette logique, les cadrages évitent habilement de montrer le public, la réalité contemporaine est très discrète, les dates des prises de vue introuvables.

- 21 Descamps revendique lui aussi l'idée d'enregistrer une réalité en voie de disparition (voir illustration n° 5).

4. *Imágenes de una Danza*, Camuñas, pp. 82-83



(photo F. Caballero, C. Garcia Rodero).

5. *Pygmées, l'esprit de la forêt*, pp. 38-39 (photo B. Descamps).



- 22 Il se dit attiré par les peuples « en équilibre avec leur terre » et considère sa démarche comme « un voyage dans l'espace et dans le temps ». C'est pourquoi il recherche des modes de vie « authentiques », « les moins contaminés par l'Occident qui n'existeront certainement plus dans cinquante ans ». Ces images n'insistent donc pas sur la réalité d'aujourd'hui et visent plutôt l'intemporalité. Le lecteur ne devine que de rares objets manufacturés, il est plongé directement parmi la communauté pygmée sans aucune progression qui aurait pu lui donner une idée des contacts extérieurs ou du cadre politique de la région. Le livre fait voir des gens restés « en symbiose avec la nature » et le message sous-jacent résonne comme un reproche au monde moderne de n'avoir pas su en faire autant. En restant dans un seul village, il révèle un havre d'humanité primitive. Comme tout livre d'ethnographie lointaine⁸, ce rêve du paradis perdu éveille une pointe d'exotisme qui émerveille et fascine le lecteur.
- 23 Enfin Bernus utilise la photographie pour enregistrer le changement. D'un côté, il est frappé que certaines images, comme celles de Kobané prises lors de ses premières missions, se confondent avec celles d'aujourd'hui prises en noir et blanc : « on serait seulement frappé par la nouvelle mosquée construite en dur » (voir illustration n° 6). De l'autre, il souligne que « la ville de Kong est aujourd'hui complètement détruite par des constructions en parpaing ». De même, il regroupe chronologiquement les portraits de ceux qu'il photographiait à chaque mission, retraçant ainsi les différentes époques de leur vie. Le visage, plus encore que les paysages, constituant un enregistrement de l'histoire : « les yeux voilés, la peau du visage parcheminée, il apparaît comme la momie survivante d'une période disparue », dit-il du portrait de Sidi, « amenokal des Kel Fadey » (p. 96).

6. Eguéréou. *Niger d'une rive à l'autre 1953-1977*, pp. 44-45.



(photo E. Bernus)

- 24 Sans surcharge excessive, le livre est parcouru d'une mélancolie photographique propre aux ouvrages de souvenirs⁹. Le voyageur anglais Wilfred Thesiger écrit par exemple sur ses photographies réalisées à travers le monde pendant plus de cinquante ans : « lorsque je contemple cette sélection de photos [...], je me sens revivre dans un monde aujourd'hui disparu »¹⁰.
- 25 Le combat contre les effets du temps est donc le moteur d'une intense pratique photographique, mais ce n'est pas le seul. Bernus souligne que « c'est au cours de la première phase du terrain que l'on fait le plus de photos, plus que nécessaire. On n'a pas grand-chose à faire, on observe ». Prendre des photos est la première chose que l'étranger-chercheur ou photographe peut faire sur le terrain. Cet automatisme relève d'une phobie de l'inaction, il donne l'impression de participer à l'action, mais surtout, face à une situation où tout lui échappe, l'observation reste la seule occupation : photographier, ce serait exprimer son regard au travail. Si le voyageur n'entend rien à ce qui se déroule, il veut manifester qu'il est un spectateur attentif. Faire des photographies peut donc bien vite devenir le propre de celui qui ne comprend pas ce qu'il voit. C'est d'ailleurs pourquoi l'appareil photographique est l'attribut des touristes, comme ceux que l'on distingue à l'arrière-plan des photographies du rituel espagnol (p. 70 et 71).
- 26 Evoluant de l'autre côté des barrières du public, les membres de la confrérie choisirent eux aussi la photographie pour représenter leur rituel. Malgré les difficultés techniques et financières à publier des images, ils décidèrent de réaliser un livre de photographies. « Cela allait de soi, y a-t-il meilleur moyen ? », s'étonne Ruben Martin Benito. Pourtant, dans leur optique historicisante, ils auraient pu présenter des manuscrits, des dessins, ou recueillir des témoignages d'anciens. Ils ont préféré la photographie qui est le moyen de représentation dont ils ont le plus l'habitude dans leur pratique familiale. Admettant ne pas comprendre forcément leur rituel¹¹, ils délaissèrent l'écrit où ils se sentaient peu à l'aise¹².
- 27 Une fête rituelle est, d'autre part, un sujet face auquel l'activité photographique s'intensifie, celle du photographe ou de l'anthropologue¹³ Antoinette Molinié, qui travaille depuis des années à Camuñas¹⁴, en souligne le caractère « photogénique » mais aussi l'importance de l'image comme matériau ethnographique. Face à un événement rapide et mouvementé, l'ethnologue a besoin de capter le maximum d'informations qu'il interprétera plus tard. Cette nécessité le pousse à réaliser quantité de photographies et peut l'amener au film. Pour des raisons différentes, l'ethnologue et l'indigène adoptent la même attitude pendant l'action rituelle. La photographie permet à l'ethnologue de figer une réalité changeante et répond à une crainte de laisser échapper un détail. Pour l'« indigène », elle permet d'écrire sur ses coutumes, elle fait de lui un acteur-auteur.

Messages cryptés

- 28 Toutefois, le choix des habitants de Camuñas de témoigner de la pérennité de leurs traditions à travers le rituel de la Fête-Dieu est difficile à tenir. L'existence même de ce livre ne signifie-t-il pas que déjà ces « indigènes » ne sont plus ce qu'ils étaient ? De fait, il apparaît que la réalisation de *Imágenes de una Danza* ne répondait pas seulement à une volonté conservatrice et comportait d'autres objectifs que l'exactitude anthropologique. C'est en constatant que leur fête devenait l'objet d'attentions particulières, notamment anthropologiques, que la confrérie se décida à réaliser cet ouvrage. Ce type de réalisation reste assez rare, bien que la volonté de contrôler son image fasse partie des revendications indigènes actuelles, notamment en Amérique latine où elle passe plutôt par la réalisation de films¹⁵.
- 29 Le point de départ fut donc une revendication presque « indigéniste » plus qu'une démarche « d'auto-ethnologie ». C'est d'abord l'absence de certaines images qui révèle cet engagement. Le rituel se déroule sur plusieurs jours au cours desquels alternent des séquences où les deux groupes agissent tantôt ensemble, tantôt séparément. Au départ les *danzantes* et les *pecados*, en costumes colorés, se rassemblent pour aller chercher les autorités municipales et le curé, or aucune image n'évoque cette rencontre. Les *pecados* entament ensuite une course cérémonielle où ils s'élancent en rugissant vers les autorités. Les *danzantes* se rendent alors à la messe, puis sortent de l'église pour se retrouver autour d'un immense ostensor. A nouveau, les *pecados* surgissent en hurlant vers l'autel devant lequel ils tombent à genoux. Lors de ces courses rituelles, les *pecados* sont montrés de face, en gros plan, mais rien ne laisse voir le Saint-Sacrement ni les personnalités. Ensuite, les *danzantes* effectuent la danse *tejer el cordón* devant l'ostensor haut de plusieurs mètres. Pourtant sur les images, l'ostensor, l'autel et le curé sont encore masqués par la danse (voir illustration n° 7). Ce choix d'image focalise le lecteur sur la confrérie et s'écarte donc d'une démarche documentaire ou ethnographique, car il ne fait pas clairement comprendre les événements. La photographie choisie (et réalisée) par l'ethnologue Antoinette Molinié pour l'un de ses articles fait beaucoup mieux saisir l'action : sur le côté, le groupe des *danzantes*, au milieu, un *pecado* de dos en pleine course, au fond l'immense ostensor, l'autel, le curé et l'église¹⁶.

7. *Imágenes de una Danza*, Camuñas, p. 71.



(photo R. Martin Benito)

- 30 Enfin, le livre minimise le dernier épisode intitulé *la horca* (la potence). Seulement quatorze photographies le concernent sur plus d'une centaine, il ne figure même pas sur le dépliant de l'exposition.

- 31 D'après Molinié, cette partie semble pourtant une des clefs de l'explication du rituel¹⁷, elle y consacre d'ailleurs presque la moitié des photographies de son article. Cet épisode, presque violent, sans masques ni habits multicolores, a l'apparence d'une fin de carnaval où les *pecados* déambulent bruyamment en traînant les futurs initiés dans une charrette vers la potence. Les auteurs regrettent aujourd'hui d'avoir utilisé des photographies en couleur car « les habits sont horribles, le chaos et le désordre sont accentués par les couleurs ». Contrairement aux épisodes précédents, aucun public extérieur n'est présent. C'est probablement la raison pour laquelle les auteurs ont minimisé cette partie, considérant qu'elle était moins appréciée que les danses costumées, voire en désaccord avec l'image « folklorique » qui mobilise un public important. Ce livre tient donc lieu de guide culturel, voire d'objet promotionnel. Rappelons en effet que l'édition a été financée par des institutions officielles (Diputación provincial de Toledo). Ruben Martin Benito souligne d'ailleurs que « le livre a été le point de départ d'un très grand soutien économique institutionnel » et que, depuis, il est question de « demander la déclaration de "World Human Heritage" ». Ce qui au départ visait à affirmer son identité est devenu un moyen d'attirer l'attention, voire d'acquérir du prestige – objectif qui s'accordait mal avec l'aspect brutal et malpropre de *la horca*.
- 32 L'autre raison d'être des réticences à montrer cet épisode concerne l'interprétation du rituel lui-même. Malgré la fraternité affichée entre les deux camps¹⁸, le lecteur perçoit une vive polémique. Cette remarque de l'un des *danzantes* est explicite : « Essayant de me placer en marge de cette éternelle polémique, je vais me limiter à décrire le rituel et à proposer une synthèse des interprétations qui sont parvenues à ma connaissance » (p. 27). Chaque groupe défend, en effet, une version opposée du rituel dont le sens exact semble d'ailleurs encore autre. Pour les *danzantes*, leur groupe représente les vertus qui triomphent des forces diaboliques ; pour les *pecados*, les *danzantes*, appelés aussi *judíos*, sont les Juifs qui exécutèrent le Christ. Or le livre est clairement favorable à la version des *danzantes* qui tend aujourd'hui à s'imposer comme la version officielle. C'est pourquoi *la horca* qui correspond au rite d'initiation des *pecados* se voit accorder une place aussi réduite. D'autres indices confirment cette tendance : les différents personnages sont désignés par des appellations tirées de la version officielle¹⁹, la couverture présente une photographie des *danzantes* quatre fois plus grande et au-dessus de celle d'un *pecado*, comme triomphant.
- 33 Le livre marque donc, à la fois, une revendication et une mutation : malgré leur efforts, ce que les indigènes font voir n'est pas loin d'une mise en scène enregistrée grâce à la photographie. Mais en même temps, leur livre s'est intégré au rituel, participant à l'opposition symbolique des deux groupes. D'ailleurs, lorsque le livre fut présenté à Camuñas, ce fut dans l'église, chacun le prenant comme un objet sacré, faisant partie du rituel²⁰.
- 34 Les choix photographiques des membres de la confrérie sont donc avant tout subjectifs et loin de répondre à des critères documentaires. Il en est de même pour les deux autres albums photographiques commentés ici, mais cette fois des motivations artistiques vont aussi intervenir.

L'angle d'attaque

- 35 Si la tâche des auteurs espagnols consista à organiser et sélectionner des images déjà réalisées, le travail de Bernard Descamps est, quant à lui, parfaitement anticipé. Sur le terrain, le photographe a déjà prévu ce qu'il va faire de ses images. Dès la prise de vue, il élabore son discours à partir de différentes techniques ou d'orientations stylistiques, il pense l'enchaînement des images pour la publication : « il construit son sujet », en fait, sa repré-sentation.
- 36 Les choix formels, plus que des solutions techniques, indiquent le cadre dans lequel le photographe a choisi de s'exprimer. La photographie carrée a peu de place dans la presse, ce qui, certes, limite la diffusion de ses images mais les place, du même coup, dans un domaine culturel valorisant. L'ouvrage s'adresse aux spécialistes de la photographie ou aux amateurs d'albums photographiques. Le photographe justifie ces choix techniques d'abord pour se démarquer du cliché de la photographie exotique des revues de voyage et de découverte. « Du noir et blanc d'abord pour marquer sa différence avec *La forêt d'émeraude* » précise-t-il. Au contraire des membres de la confrérie espagnole, il cherche donc à limiter, à sélectionner son public.
- 37 Le noir et blanc marque aussi la différence avec sa précédente commande, pour laquelle il avait travaillé en couleur. De l'une à l'autre, certaines photographies sont pratiquement identiques mais ici dans une version carrée et noir et blanc, par exemple celle présentant la famille pygmée avec leur maître Grand Noir²¹ (p. 9). Le choix technique fait donc sens et participe même d'une volonté plus générale de se définir, d'adopter une certaine posture. Cette démarche se situe dans la tendance actuelle du « reportage d'auteur » qui se distingue du « photo-reportage » ou du « photo-journalisme » en affirmant un statut d'artiste. À côté d'une activité professionnelle de commande, ces photographes, comme Jacqueline Salmon ou Bernard Plossu, Max Pam ou Martin Parr, accèdent à des réseaux de diffusion du monde de l'art, sont représentés par des galeries, exposent dans les musées. Pour des raisons sûrement assez proches, la photographe espagnole Cristina García Rodero n'a pas fait les mêmes choix pour son travail personnel d'édition que ceux des membres de la confrérie. Dans son *Espagne occulte*²², les photographies sont en noir et blanc, les cadrages bien moins attendus et les lumières plus mystérieuses que dans *Imágenes de una Danza*.
- 38 Il est certain qu'un photojournaliste n'aurait pas fait les mêmes photographies que celles de *L'esprit de la forêt*. Il aurait plutôt travaillé en 24x36, probablement en couleur, et aurait abordé son sujet différemment. Bernard Descamps en a parfaitement conscience : « le photojournaliste se serait intéressé aux rapports Pygmée/Grand Noir, aux questions politiques. Ce qui me distingue de lui, c'est en fait une question "d'angle" ». Précisons le caractère original de ce travail « d'auteur ». Formellement, le jeu sensible sur la profondeur de champ, les cadrages décalés ou obliques, les recherches graphiques (voir illustration n° 8) participent de cette démarche. Mais le choix de ce qui nous est montré est aussi essentiel. Il s'agit de ne jamais montrer directement, mais de suggérer et surtout d'éviter le sensationnel. La tradition fameuse de la taille des dents en pointe n'est pas montrée, de même le rituel des scarifications est-il atténué : alors qu'il a photographié toute la séquence, une seule image est présentée, presque énigmatique (p. 67), où la jeune fille esquisse un sourire alors que des gouttes de sang coulent sur sa poitrine. Enfin, Descamps exacerbe le ton de la subjectivité, il veut montrer, dit-il, « qui sont les Pygmées

pour moi ». D'où les nombreux regards tournés vers l'objectif et le choix de nommer chacun des « personnages ».

8. *Pygmées, l'esprit de la forêt*, pp. 36-37



(photo B. Descamps)

- 39 Demandons-nous alors dans quelle mesure ce livre a encore une fonction documentaire puisque les photographies strictement informatives ne correspondent pas aux critères du photographe. Celui-ci revendique clairement le caractère arbitraire de sa démarche par cette formule : « Mieux vaut une photo hors sujet mais une bonne photo qu'une photo dans le sujet mais ratée ». Le fait qu'une seule de ses photographies ait été intégrée au cd-rom sur les Pygmées conçu par Serge Bahuchet, souligne leur différence de préoccupation.
- 40 Cet ethnologue, qui signe la post-face du livre de B. Descamps, avait d'ailleurs déjà eu une expérience en matière d'édition photographique²³. Les photographies réalisées par le « photographe professionnel » belge Guy Philibert de Foy avaient alors été réalisées exclusivement en couleur et devaient couvrir l'ensemble des activités pygmées. Comme pour *Pygmées, l'esprit de la forêt*, le projet avait été initié par le photographe, mais l'éditeur préféra faire appel à un scientifique pour le texte. L'ethnologue considéra que la sélection des photographies n'avait pas de valeur ethnographique en raison de ses lacunes et de son caractère spectaculaire, voire inexact. Après une nouvelle sélection et l'utilisation de ses propres photographies, il rédigea le texte. Les deux livres, partant du même sujet, ont abouti à des résultats radicalement différents. Leur comparaison fait en effet comprendre ce à quoi voulait échapper Descamps (qui connaissait l'autre ouvrage), mais il est frappant que les deux textes de Bahuchet soient très proches. Ce sont donc d'abord les images qui orientent l'état d'esprit des livres et déterminent le domaine auquel ils appartiennent. L'ethnologue attribuait d'ailleurs l'échec du premier livre à son classement dans la rubrique « voyage » plutôt que « ethnographie ».
- 41 Le livre de Descamps trouve sa place en librairie dans le rayon « photographie ». Ceci explique peut-être pourquoi l'ethnologue n'y trouva rien à dire, bien que l'ensemble des images fût tout aussi lacunaire : le photographe s'est placé sur un autre terrain. Car si le texte est presque identique, sa disposition est bien différente : dans le livre en couleur, il était mêlé aux images qui l'illustrent ; dans celui de Descamps, il est reporté, en fin d'ouvrage. Ici, le point de vue du photographe domine. Mais en tant qu'informations, les images ne suffisent pas : en parcourant le livre, Bahuchet voit une abondance de renseignements qui nous échappent et ont probablement échappé au photographe. Il décrypte le sens des scarifications et des coiffures (p. 25, 27, 65), s'étonne de la présence de deux masques habituellement attribués à deux aires géographiques distinctes (p. 102), constate que la danse représentée est ici un amusement (p. 109). Pourtant, l'ethnologue n'est pas critique envers ces photographies car elles n'empiètent pas sur son terrain

scientifique ; il apprécie l'impression rendue, l'ambiance de la vie en groupe, la perception des rapports homme/environnement, l'évocation de l'acculturation.

- 42 L'approche du photographe-auteur Descamps et celle de l'ethnologue Bahuchet ne sont donc pas totalement contradictoires, même si les photographies sont adaptées à certains traits caractéristiques (les rituels, les techniques), mais achoppent sur d'autres (les liens de parentés, la mythologie), même si les choix du photographe sont orientés par son « œuvre » plus que par le sujet qu'il aborde, même si le photographe-artiste s'exprime lui-même avant d'exprimer la réalité ethnographique. L'ethnologue lui reconnaît une acuité d'observation et apprécie ce regard plus libre que le sien. Cette « nouvelle vision », rapidement qualifiée d'« image superbe », laisse percevoir un certain plaisir visuel. Mais l'ethnologue, utilisateur pourtant prolixe de photographies – une habitude qu'il situe dans la tradition du dessin naturaliste²⁴ –, reste ici dans son domaine scientifique. Dans le livre de Bernus, que nous allons aborder maintenant, la combinaison des rôles se complique encore puisque, cette fois, le chercheur devient photographe.

Auteur et autorité

- 43 Les collaborations entre photographe et ethnologue se réalisent rarement sans tension. Le photographe ne veut pas jouer le rôle secondaire de l'illustrateur, il raisonne selon le principe de Robert Frank : « Rendre tout commentaire superflu ». Il cherche en général à s'affranchir du texte. De son côté, le scientifique ne veut pas se contenter de la préface. Quitte à sortir du cadre des publications scientifiques, il voudrait être bien placé dans l'ouvrage.
- 44 Comme la plupart des ethnologues, les premiers contacts de Bernus avec la photographie professionnelle consistèrent à écrire des textes pour des photographes. Cette activité lui parut « frustrante » car, s'il admettait que la photographie soit « leur chasse gardée », il regrettrait de passer au second plan, alors que sa contribution écrite était indispensable, telle une caution scientifique. Il préfaça pourtant de nombreux livres sur le désert²⁵, sans toujours adhérer à leur vision. Pour lui, le photographe « a déjà en tête les images qu'il va faire ». Il lui reproche aussi de passer trop vite, de ne photographier que l'exceptionnel : « la dune la plus grande, la fête, les parures ». Plus précisément, il regrette que les Touaregs soient toujours montrés « en correspondance avec l'image répandue de l'homme du désert, alors qu'ils sont aussi cultivateurs » (ce qui est un de ses thèmes de recherche).
- 45 Ce chercheur a toujours réalisé lui-même de nombreuses photographies. Il les publie fréquemment dans ses articles scientifiques où leur place est en général minime. Quand l'image est bien accueillie²⁶, les photographies publiées sont techniques, souvent archéologiques ou botaniques. Pourtant, le livre *Eguéréou* a puisé sa matière parmi ces photographies. Telle image de l'« arbre des génies » ou de marques de propriété touareg, mieux imprimée, isolée de son contexte scientifique, trouverait sa place dans l'ouvrage photographique, aux côtés de cette photographie de gravure rupestre (p. 99) ou des « fruits du *tadant* » séchant en cercle (p. 71). La qualité technique joue ici un rôle important. La mise en valeur d'une photographie par un tirage de qualité – ombres subtilement détaillées, profondeur des nuances de gris – participe directement à la transmutation de sa valeur documentaire en valeur photographique. Le chercheur valorise d'ailleurs le travail du tireur, Thierry Gonthier, qui « insufflait la vie à quelques petits carrés noirs ».

- 46 Il ne s'agissait pas pour autant de faire des images de Bernus celles d'un professionnel, mais plutôt celles d'un artiste. Pour cela, l'amélioration technique ne suffisait pas. Encore une fois, le choix des photographies va induire l'esprit du livre. C'est ce changement de critères qui donne une nouvelle apparence à ces photographies. L'intervention du photographe Plossu est ici prépondérante.
- 47 Si Bernus a abondamment photographié, c'était, dans un esprit différent du photographe de métier, avant tout pour « tenir son journal de bord »²⁷. Le carnet de terrain, signe particulier de l'ethnologue en action, donne la raison d'être à ces images. Mais le travail scientifique est ici fortement enchevêtré avec les souvenirs personnels, d'où la nostalgie qui parcourt l'ouvrage. Comme la plupart des chercheurs, Bernus classe d'abord ses photographies de manière chronologique, c'est-à-dire « biographiquement »²⁸. Contrairement à un Pierre Verger²⁹ qui a la « double compétence », Bernus ne se revendique pas photographe. Il est un amateur en photographie. L'état d'esprit qui entoure ces photographies est donc en parfait accord avec l'approche de Plossu qui puise avec virtuosité dans la photo-souvenir, l'apparence « facile » et spontanée de la photographie³⁰.
- 48 Il est clair que Bernus seul n'aurait pas présenté les mêmes images. Ses interventions textuelles cherchent toujours à donner de l'information, à préciser le sens des photographies, même celles qui techniquement ne sont pas très explicites. Ainsi cette image bougée d'un Touareg avec son enfant, qui donne une impression plus qu'une information, s'accompagne d'une légende précisant qu'il s'agit de « la nomadisation d'été vers les sources minéralisées et les terres salées et natronées du nord », et que l'on distingue « le pommeau en croix de la selle » (voir illustration n° 9). Sans légende, le lecteur y percevrait plutôt l'ondulation du chameau et la chaleur poussiéreuse d'une caravane. Il est à peu près sûr que cette image fut considérée comme « ratée » par le scientifique. Inversement, une éventuelle amélioration technique se serait opposée à la « poésie » et l'aurait écartée de la sélection par l'artiste.

9. *Eguéréou. Niger d'une rive à l'autre 1953-1977*, p. 79.



(photo E. Bernus)

- 49 Ainsi, le lecteur qui connaît les images de Bernard Plossu³¹, retrouve des similitudes frappantes dans le livre de Bernus : horizons instables (p. 77), mouvements déséquilibrés (p. 69), premiers plans flous (p. 29), lumière diffuse du contre-jour (p. 41). Il est d'ailleurs troublant que la plupart de ces images soient souvent antérieures à celles de Plossu, dont le travail personnel a commencé dans les années soixante-dix. Doit-on y voir l'œuvre de hasards ou bien d'une attitude sensible similaire sur le terrain ? Il y a quelques années, dans le cadre de l'exposition *Des Vessies et des lanternes*³², deux artistes, Adib Fricke et Joachim Schmid, proposaient de parcourir l'histoire de la photographie à travers une fausse collection puisée dans des photographies anonymes ramassées sur les marchés.

L'exposition présentait des prétendues œuvres de Sander, Hockney ou encore Wegman, que les artistes avaient repérées dans un flux d'images ordinaires. Le propos de cet article n'est pas la « création artistique », mais le livre de Bernus soulève la question de l'auteur en matière de photographie. On peut en effet se demander « de quoi l'auteur est l'auteur »³³, car il semble qu'ici Plossu photographie à travers les images d'un autre. En permettant d'éditer Bernus, il n'a pas seulement joué un rôle d'intermédiaire, il prolonge son œuvre, affirme son style, en étant « l'auteur » de la sélection des photographies. Ce livre se présente donc comme une succession d'interprétations. Au départ, une réalité parcourue, puis la moisson photographique de l'ethnologue sur le terrain, enfin le regard sélectif de l'autorité artistique qui réinterprète cette vision photographique. Toute mesure gardée, selon un mécanisme analogue à celui qui fit à son insu d'Eugène Atget le précurseur de la photographie moderne (KRAUSS, 1990 : 52), Edmond Bernus devient un photographe talentueux à travers le filtre du regard d'un artiste aujourd'hui reconnu. Est-ce à dire que ces images n'ont pas d'existence esthétique hors de la caution de l'artiste ? Il serait injuste de l'affirmer, mais il est sûr que certaines n'auraient jamais connu la publication sans cette intervention. L'ouvrage tient donc du détournement d'intention tout en révélant la part sensible que peut prendre l'attitude ethnologique. En même temps, les images de l'ethnologue-géographe portent à leur tour un éclairage sur le travail de Plossu : elles rappellent que son œuvre se nourrit de dépaysement, exacerbent le caractère hasardeux de ses images, soulignent l'importance du sujet (lumière, matière, visage, paysage) dans l'élaboration de son style photographique.

- 50 En abordant les interactions entre photographie et anthropologie dans le contexte de l'édition photographique, nous avons tenté d'appréhender un écheveau complexe où se mêlent des enjeux à la fois esthétiques, scientifiques et théoriques, mais sous-tendus par un contexte éditorial. Par sa dimension médiatique, le livre apparaît comme le lieu où les enjeux dépassent le sujet du livre lui-même. Dans les trois cas, au-delà de la valeur informative et esthétique des ouvrages, leur intérêt réside dans ce jeu subtil d'autorités dont ils deviennent le terrain. En fonction de ces rapports de prestige entre le photographe, les sujets photographiés, le préfacier, l'éditeur, le livre trouve sa place dans telle ou telle « aire d'influence ».
- 51 Cependant, au-delà de cet aspect éditorial, il apparaît que ces livres, produits par des intérêts et des visions diverses, ont un intérêt anthropologique. Celui-ci ne se limite à leur valeur informative, qui est toujours biaisée, mais concerne davantage le cadre dans lequel ils ont vu le jour.
- 52 Nous avons, d'autre part, essayé de montrer comment l'ethnographie pouvait s'intégrer à un contexte artistique. Il serait intéressant d'approfondir cette piste car il semble qu'aujourd'hui ce « style ethnographique » corresponde à une tendance du reportage à la fois social et artistique. Ce mélange des genres n'est pas sans poser problème. Il peut cependant être le moteur de réflexion et de création à la fois pour l'anthropologie et la photographie³⁴.

NOTES

1. Citons par exemple des ouvrages de synthèse comme celui de S. KAKOU (1998) sur la Nouvelle-Calédonie ou l'*ANTHOLOGIE DE LA PHOTOGRAPHIE AFRICAINE ET DE L'OCÉAN INDIEN*(1998), mais aussi des ouvrages de photographes comme celui de F. ZECCHIN (1998), auquel ont collaboré les ethnologues Pierre Bonte et Henri Guillaume, ou encore Kobayashi H., 1998. *Tribu*. Paris, Assouline.
2. Ce sont respectivement Bernus E., 1995. *Eguéréou. Niger d'une rive à l'autre 1953-1977*. Paris, Marval ; Hermandad Pecados y Danzantes, 1994. *Imágenes de una Danza, Camuñas*. Tolède, Diputación provincial ; Descamps B., 1997. *Pygmées, l'esprit de la forêt*. Paris, Marval. Je m'appuierai sur l'analyse des ouvrages ainsi que sur des entretiens que j'ai pu avoir avec chacun des auteurs. Je tiens d'ailleurs à les remercier chaleureusement de leur accueil.
3. Pour une présentation détaillée du rituel, voir Molinié A., 1996. « Rite espagnol en clef de juif », *Terrain*, 27 : 131-146.
4. Songeons à *Saudades do Brasil* de C. LÉVI-STRAUSS (LEVI-STRAUSS, 1994) ou encore à Ghesquière J. & White K., 1993. *Frontières d'Asie*. Paris, Imprimerie Nationale – première publication des photographies de Louis Marin –, et plus récemment aux photographies de Bouvier N., 1999. *Dans la vapeur blanche du soleil*. Genève, Editions Zoé.
5. Descamps B., 1994. *Akili et la grande chasse*. Paris, Hatier (texte de David Caraya). Cette collection pour enfants, qui vise à faire découvrir des peuples, a pour originalité de faire appel à un photographe pour illustrer le texte.
6. Ruben Martin Benito, qui fut l'une des chevilles ouvrières du projet, me le confirma au cours de l'entretien que j'ai eu avec lui.
7. C.G. Casarrubios, professeur au musée des Arts et Traditions Populaires de l'université de Madrid, in *Imágenes de una Danza*, *op. cit.* : 12.
8. « L'exotisme excite et rend nécessaire la pratique de la théorie ethnologique » dit par exemple F. AFFERGAN (1987 : 24).
9. « Photographe, c'est me fabriquer des souvenirs », ironise par exemple P. VERGER (1993 : 6).
10. Thesiger W., 1987. *Visions d'un nomade*. Paris, Plon : 12. Songeons aussi à C. Lévi-Strauss devant ses premières photographies « [...] tout cela, revu sur place, apparaît méconnaissable et, sous bien des aspects, n'existe simplement plus » (LEVI-STRAUSS, *op. cit.* : 9).
11. « Bien sûr, naître et vivre où les fêtes ont lieu aide à mieux les comprendre... souvent (mais pas toujours) », me confia par exemple Ruben Martin Benito.
12. Signalons cependant que trois textes furent écrits par des membres de la confrérie, mais leurs auteurs n'y proposent aucune interprétation. Ils y présentent l'organisation de chaque groupe.
13. Les livres de Descamps et de Bernus comptent chacun une dizaine de photographies relatives à des moments de fêtes.
14. Plusieurs de ses photographies figurent dans l'ouvrage.
15. Plusieurs organismes indigènes au Mexique, en Colombie, au Brésil ou en Bolivie visent par exemple à diffuser des films réalisés par des communautés. Voir Gómez Mont C., 1999. « Diversité culturelle et nouveaux médias au Mexique », communication au colloque de l'UNESCO *Médias et diversité*, Paris.
16. Molinié A., *op.cit.* : 133.

17. Elle permet d'interpréter le groupe des *pecados* comme figurant le caractère judaïque que le chrétien doit éliminer en lui. « Il semble bien que le rituel de Camuñas s'inscrive dans la série des opérations d'expulsion de l'identité juive inventées par les chrétiens » (*ibidem* : 140).
18. Qui est d'ailleurs presque contradictoire avec le caractère fortement dualiste du rituel.
19. « Pecadilla » : la chair (p. 46) ; « Pecado mayor » : le démon (p. 50).
20. Cet épisode, ainsi que les différentes informations relatives au rituel et à ses interprétations, m'ont été communiqués par Antoinette Molinié que je tiens à remercier.
21. Les Pygmées établissent des relations à la fois sociales et économiques complexes avec des populations extérieures appelées « Grands Noirs » qui restent à la lisière de la forêt. On considère schématiquement qu'une famille pygmée se met au service d'un maître Grand Noir pour exploiter la forêt en échange d'objets manufacturés par exemple (voir Bahuchet S., 1992. *Dans la forêt d'Afrique centrale. Les Pygmées Aka et Baka*. Paris, Peeters).
22. Garcia-Rodero C., 1990. *Espagne occulte*. Paris, Contrejour.
23. Voir Bahuchet S. & de Foy P., 1996. *Pygmées, peuple de la forêt*. Paris, Denoël. Il s'agit d'un ouvrage de vulgarisation à vocation documentaire.
24. Serge Bahuchet dépend aujourd'hui du Muséum d'Histoire Naturelle.
25. Voir notamment Durou J.-M., 1996. *Touaregs : un peuple du désert*. Paris, Laffont.
26. En particulier dans la revue italienne *Sahara, préhistoire et histoire du Sahara*, Centro studi Luigi Negro, 5 et 8 (1992, 1993).
27. Pour reprendre l'expression de Henri Cartier-Bresson qui énonce par cette formule célèbre son devoir de photographe, cité par Galassi P., 1991. *Henri Cartier-Bresson, premières photos. De l'objectif hasardeux au hasard objectif*. Paris, Arthaud : 9.
28. Jean Rouch précise bien que ces photographies sont d'abord des souvenirs, « un carnet de route » (p. 18) auquel il est particulièrement sensible pour avoir lui-même fréquemment croisé ce chemin.
29. Bernus le connaissait pour avoir fréquenté les mêmes zones géographiques.
30. Son livre *Nuage soleil* (1994. Paris, Marval) réalisé avec des appareils d'amateur en est un bon exemple.
31. En particulier celles de *The African Desert*, 1987. Tucson, University of Arizona Press.
32. Voir *Des Vessies et des lanternes. Curiosités photographiques*, 1991. Bruxelles, Editions du Botanique.
33. Pour évoquer en miroir une interrogation de Clifford Geertz à propos de la pratique littéraire des anthropologues (GEERTZ, 1996 : 16).
34. Voir une première approche de cette question dans Jehel P.-J., 1996. *Photographie et ethnologie. Les photographes français au XX^e s. devant d'autres formes de cultures*. Paris, Mission du patrimoine photographique, dactyl.

RÉSUMÉS

A travers trois livre-albums de photographie, il s'agit de présenter les interactions entre l'anthropologie et l'édition photographique. Si certains points communs rapprochent les différentes pratiques abordées, en particulier la valeur de mémoire de l'image photographique, les divergences d'intérêt et de contexte amènent à produire des livres de nature bien distinctes. L'un des livres est un moyen pour des habitants d'un village espagnol de prendre la parole,

l'autre propose un regard sensible et engagé sur un groupe ethnique menacé, dans le troisième, un artiste photographe revisite la carrière africaine d'un géographe-ethnologue. Les différences qui apparaissent sont à la fois formelles et intentionnelles. L'article cherche à dégager les critères esthétiques et « tactiques » qui ont guidé les choix des auteurs et ont conditionné la spécificité de chacun des ouvrages.

Trough three book-albums of photography, our purpose is to introduce the interactions between anthropology and photographic publication. If some points link the different practices concerned, especially the memory value of the photographic image, the wide range of interest and contexts leads to produce books with specific features. One of them is a mean to speak for the inhabitants of a Spanish village, the other one proposes a sensitive and involved view about a menaced people, in the third one, a photo-artist visits again the African career of a geoethnologist. The differences are at the time formal and intentional. The article tends to get out esthetic and « political » criteria which headed the choices of the authors and determined the specificity of every one of these works.

INDEX

Mots-clés : album photographique, photo-reportage, photographie et texte, Pygmée, rituel espagnol, Touareg

Keywords : photo-reporter, photographic album, photography and text, Pygmée, spanish ritual, Touareg

AUTEUR

PIERRE-JÉRÔME JEHEL

jjehel@gobelins.fr